

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

A C T A H I S P A N I C A

TOMUS XX

HUNGARIA
SZEGED
2015

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**A C T A H I S P A N I C A
T O M U S X X**

Consejo de Redacción

TIBOR BERTA, ZSUZSANNA CSIKÓS
(Universidad de Szeged, Hungría)

Consejo Asesor

DEZSŐ CSEJTEI (Universidad de Szeged, Hungría)
MÁRIA DORNBACH (Universidad de Szeged, Hungría)
INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (Universidad Autónoma de Madrid, España)
CARMEN MARIMÓN LLORCA (Universidad de Alicante, España)
JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL (Universidade da Coruña, España)
JESÚS RODRÍGUEZ VELASCO (Columbia University, Estados Unidos)
LEONOR RUIZ GURILLO (Universidad de Alicante, España)
ILDIKÓ SZIJJ (Universidad Eötvös Loránd, Hungría)

Editores

TIBOR BERTA – ZSUZSANNA CSIKÓS
(Universidad de Szeged, Hungría)

Redactora técnica

ZSUZSANNA JENEY

Universidad de Szeged
Departamento de Estudios Hispánicos
Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría
Tel.: 36-62-544-148
Fax: 36-62-544-148
E-mail: hispanisztikaszeged@gmail.com
www.hispanisztikaszeged.hu
ISSN 1416-7263

SZEGED, 2015

ÍNDICE

Prólogo.....	5
ANTOINE BOUBA KIDAKOU	
La metáfora del viaje en <i>Un viaje de novios</i> de Emilia Pardo Bazán.....	7
DOLORES GUTIÉRREZ GÓMEZ VELASCO	
La dualidad en el poema “El Dios ibero” de Antonio Machado	21
JOANNA MAŃKOWSKA	
Lo insólito en la novela <i>Don Juan</i> de Gonzalo Torrente Ballester: un nuevo concepto del mítico personaje y su lucha por la libertad	29
SIMON KROLL	
La estética del secreto en una novela de espionaje: <i>La deuxième mort de Ramón Mercader</i> de Jorge Semprún.....	41
DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ	
Sobre la existencia de una novela policíaca española: un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos	51
ÓSCAR GUTIÉRREZ MUÑOZ	
Recursos estilísticos en la producción narrativa de las novelas <i>Bartleby y compañía</i> y <i>El mal de Montano</i> de Enrique Vila-Matas	63
ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN	
Joan Fuster y Julián Marías: dos intelectuales frente a la transición española a la democracia	79
OLIVIA N. PETRESCU	
Significados de la muerte e inmigración en la película <i>Beautiful</i>	91
MARÍA ELENA SZILÁGYI CHEBI	
Los charrúas en la memoria nacional de Uruguay	105
RĂZVAN BRAN	
El uso de los sujetos pronominales explícitos y nulos por los aprendices de ELE..	121

Resúmenes

ESZTER KATONA

Antología sobre el *Teatro breve actual* 131

ESZTER KATONA

Federico García Lorca en Nueva York y La Habana 137

SANDA-VALERIA MORARU

Vivir en el mundo de las traducciones 143

Autores de este volumen 145

ANTOLOGÍA SOBRE EL *TEATRO BREVE ACTUAL*

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.): *Teatro breve actual*
Edhasa (Castalia), Barcelona, 2013, 509 páginas

La literatura dramática española de nuestros días es muy rica y prolífica tanto en sus formas como en su contenido. Entre las modalidades escénicas, el teatro breve ocupa un lugar distinguido, como lo atestigua también el tomo de *Teatro breve actual*, en la edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. El objetivo de esta antología de más de quinientas páginas es presentar la increíble riqueza del teatro breve actual con cincuenta textos de 19 autores españoles: José Luis Alonso de Santos, Antonia Bueno, Jesús Campos, José Manuel Corredoira, Juana Escabias, Beth Escudé y Gallès, Rafael Gordon, Raúl Hernández Garrido, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Domingo Miras, Gracia Morales, José Moreno Arenas, Miguel Murillo, Diana de Paco, Marina Sanfilippo, José Sanchis Sinisterra, Alfonso Vallejo y Alfonso Zurro.

El responsable de la selección es Francisco Gutiérrez Carbajo, historiador de teatro y profesor de la UNED, que escribió también la exhaustiva introducción que precede las piezas. La excelente presentación de la historia del teatro breve (pp. 9-20) empieza con la evocación de Baltasar Gracián, Schopenhauer, Husserl y Wittgenstein, en cuyas obras ya podemos encontrar el elogio de la brevedad. Gutiérrez Carbajo llama nuestra atención al hecho de que, en nuestros días, el interés por la brevedad está presente en muy diversas manifestaciones artísticas, y muchos ejemplos de la narrativa o de la cinematografía muestran el triunfo de lo minimalista. Las narraciones breves (micronovelas, microcuentos¹), el cortometraje o el teatro breve son ya categorías artísticas independientes y han salido ya de la sombra y la primacía de los géneros extensos, como la novela, el largometraje y el drama, respectivamente. Así, la brevedad, lo fragmentario y lo pequeño ya no son simples alternativas desdeñadas de lo grande, lo compacto y lo extenso (p. 10), sino que ocupan el mismo lugar en la estética de nuestra época. Sin embargo, es verdad también que algunas piezas breves experimentan con frecuencia un proceso de reelaboración y se convierten en obras extensas de sus

¹ Tal vez, la forma más actual y extrema, es el cuento en forma de mensajes cortos. En 2010, la *Revista eñe*, hizo una convocatoria para micronovelas –enviadas en un sms– que no sobrepasaban los 480 caracteres.

propios autores: pueden inspirar una obra o pueden aparecer y recibir nueva vida como una escena dentro de ésta.

La introducción histórica del volumen nos dibuja el panorama del teatro breve en la historia del teatro de la Península Ibérica. El público se encontró por primera vez con tales formas breves ya en los siglos XII-XIII cuando los autos sacramentales –sobre todo las piezas que escenificaban la historia de los reyes magos– obtuvieron mucho éxito entre los espectadores. En el siglo XV los autores ya salieron del anonimato: Gómez Manrique (1412-1492), Juan del Encina (1468-1529), Lucas Fernández (1474-1541) y Sánchez de Badajoz (1525-1549) cultivaron el género breve. El teatro del Siglo de Oro también utilizó la brevedad sobre todo para presentar estas piezas de duración breve entre los actos de dramas de mayor extensión, generalmente, de tres *jornadas*, o actos. Las expresiones *entremés* o *paseo* conservan hasta hoy el significado de la función original de estas obras. Las piezas breves del Siglo de Oro –muy variadas según su género: loa, jácara, mojiganga...etc.– tenían el objetivo de relajar al público y, como tal, funcionaban como partes subordinadas de la comedia mayor. Paradójicamente, los espectadores iban al teatro justamente por estas piezas breves y no tanto por el drama, ya que las obras entre los actos les divertían mucho más. El entremés llegó a su “mayoría de edad” con Lope de Rueda (1520-1565), dramaturgo y actor, y muestra la consolidación de este género es que también los grandes maestros del Siglo de Oro –Cervantes (1547-1616) o Lope de Vega (1562-1635)– escribieron entremeses y no desestimaron las posibilidades de la brevedad.

El teatro breve de los siglos XVII-XVIII dirigió la atención del público hacia los sectores populares y marginales de la sociedad. Las piezas de Ramón de la Cruz (1731-1794), con personajes muy del agrado del público (majos, petimetres) renovaron el entremés. En esta época, junto al sainete, florecieron la zarzuela, el melólogo, la tonadilla y el melodrama (p. 16) cuya popularidad duraría hasta el siglo XIX.

Los grandes dramaturgos del primer tercio del siglo XX, Valle-Inclán y García Lorca, junto a sus dramas mayores, cultivaron también géneros breves. Los esperpentos grotescos de Valle-Inclán ejercen su influencia hasta nuestros días, y también los diálogos escenificados de García Lorca –con huellas surrealistas, expresionistas y simbolistas– se adelantaron mucho a su época. La renovación teatral fue interrumpida por la Guerra Civil Española (1936-1939), aunque durante la contienda se desarrolló cierta vida teatral, sobre todo con estrenos de piezas breves agitativas que servían objetivos políticos y propagandísticos tanto en el bando nacionalista, como en el republicano. Después de la guerra de tres años, la política cultural y la censura del franquismo determinaron las coordenadas del teatro y de la creación dramática. Sin embargo, el género breve se quedaba como una importante forma de expresión artística en el siglo XX y, como muestra la presente colección, su éxito es duradero aún en nuestro milenio.

En la primera parte de la introducción (pp. 9-20), Gutiérrez Carbajo menciona ejemplos abundantes tanto de monografías dedicadas a la historia y la estética del teatro breve como de antologías dramáticas. Así, al final del análisis (pp. 101-113), hay una bibliografía de trece páginas que ofrece lecturas a los más interesados por el tema.

La segunda parte más extensa de la introducción (pp. 20-100) se dedica a la tipologización de las piezas breves según su forma discursiva. Gutiérrez Carbajo analiza el concepto del discurso partiendo de acercamientos lingüísticos, semióticos y pragmáticos, para detallar más adelante los rasgos especiales del discurso teatral. Básicamente distingue dos formas, el *discurso dialogado* y el *discurso monologado* cuyas peculiaridades conoceremos a través de diferentes teorías, a veces confrontando la opinión de un autor con la del otro. Carbajo siguió este método también durante el trabajo de selección de las obras, es decir, nos presenta las piezas siguiendo el hilo de las semejanzas discursivas, dejando aparte la posibilidad de una agrupación temática.

La forma dialogada ofrece amplias posibilidades a los dramaturgos. Gutiérrez Carbajo distingue diferentes modalidades, y destaca, en primer lugar, la situación más frecuente y dramáticamente la más efectiva: las piezas en las que la estructura discursiva se construye sobre dos personajes. Las obras de enunciado bidireccional ofrecen la posibilidad de establecer subcategorías, por lo menos seis, que son las siguientes: 1. los personajes llevan nombres propios (por ejemplo, Carmen e Isabel en *Sinceridad* de Alonso de Santos); 2. el diálogo se desarrolla entre un personaje con nombre propio y un personaje tipo (por ejemplo, Marina y la Amiga en *La Metáfora* de Diana Paco Serrano); 3. los intervinientes están representados por pronombres (por ejemplo, Él y Ella en *Pareja con tenedor* de Jesús Campos, o en *Comando* de Alfonso Zurro); 4. o por pronombres y personajes tipo (Yo y el Doctor en *Cráneo privilegiado* de Jerónimo López Mozo); 5. los interlocutores son parejas tipo (el Psicólogo y el Hombre en *Lo imposible* de Rafael Gordon, o el Apuntador y el Espectador en *El apuntador* de Jerónimo López Mozo); 6. los personajes están señalados por caracteres o letras (*p* y *s* en *Diálogo de dos damas* de Antonio Bueno, o *A* y *B* en *Diálogo hueco* de Sanchis Sinisterra.). El tomo contiene seis obras, entre estas las de Domingo Miras, Juana Escabias, Raúl Hernández Garrido y Juan Mayorga, que son ejemplos para la forma dialogada entre tres o más personajes.

La forma monologada –cuando el discurso teatral se centra en un solo enunciadore– es igualmente muy rica, ya que “discursivamente hablando, el monólogo es un diálogo con una enunciadore único” (p. 71). La tipología del discurso monologado distingue los siguientes grupos: 1. monólogo pronunciado ante un personaje mudo (cuando el enunciado del emisor no espera ninguna respuesta del enunciatario, por ejemplo, *Discurso bufo en la Plaza de San Pedro* de Jerónimo López Mozo); 2. un personaje con una voz en *off* (*¿Consigues dormir por las noches?* de Gracia Morales); 3. monólogo-confesión que se divide en subgrupos como a. monólogo-conversación telefónica (*El honor de la patria* de José Luis Alonso de Santos); b. discurso monologado epistolar (*Carta* de Sanchis Sinisterra); c. discurso diarístico (*Tra(d)ición* de Beth Escudé); d. discurso

didascálico (*Vías Férreas* de Juana Escabia, o *Último aviso* de Sanchis Sinisterra); e. obras que tienen su origen en una noticia periodística (*Fukbusima-Matsumura mártir nuclear japonés* de Alfonso Vallejo); f. el monólogo narrativo (*Irstel «una decisión correcta»* de Alfonso Vallejo, o *El vértigo* de Miguel Murillo). Arriba hemos destacado solamente uno o dos ejemplos para cada grupo, pero Gutiérrez Carbajo nos ofrece una agrupación completa de las cincuenta piezas que constituyen la antología y, además, en párrafos breves, analiza las obras según su discursividad. La tipología establecida del editor es muy rica ya en sí misma, pero Gutiérrez Carbajo añade que existen otras modalidades fuera de las formas mencionadas y, con eso, consolida aún más la imagen increíblemente variada del teatro breve actual. El ensayo introductorio del profesor Carbajo ofrece a los lectores una síntesis del género tanto desde un punto de vista histórico como desde una perspectiva teórica.

A la variedad formal de la antología se superpone la riqueza temática de las piezas. Es frecuente la cuestión metateatral (Alonso de Santos: *Minimalismo*; Antonia Bueno: *Tránsito*; Juan Mayorga: *581 mapas*), la intertextualidad con textos clásicos (Sanchis Sinisterra: *Trueque*; Domingo Miras: *Entre Troya y Siracusa*), la temática de la relación de pareja con unos sentimientos complejos (Alonso de Santos: *Sinceridad*; Diana de Paco: *La metáfora, De mutuo acuerdo*; Jesús Campos: *Pareja con tenedor*; Juana Escabias: *Vías férreas*), o la sensibilidad por los temas sociales (Miguel Murillo: *La piel*; Gracia Morales: *¿Consigues dormir por las noches?*; Alfonso Vallejo: *Kip*), para destacar solo algunos ejemplos.

El tomo contiene dos apéndices. El primero (“Los autores de nuestra selección”, pp. 455-506) recoge, en orden cronológico, la trayectoria de los autores² de la antología. Entre los 19 dramaturgos el más anciano es Domingo Miras y la más joven es Diana de Paco. En las cuatro décadas que separan las dos fechas de nacimiento de los dos dramaturgos mencionados –1934 del primero y 1973 de la segunda– nacieron los otros autores, entre ellos cuatro dramaturgas y quince dramaturgos. Pertenecen a diferentes generaciones y tendencias, pero el mérito del volumen –y del editor– es que, gracias a la forma dramática breve, en un único tomo pueden aparecer las obras de jóvenes y mayores.

El segundo apéndice (“División de obras por formas de discurso”, pp. 507-510), clasifica las piezas del volumen según la tipologización establecida previamente por Carbajo en la introducción. Esta lista es un apoyo útil a los lectores para identificar las piezas que pertenecen a la misma categoría.

El presente tomo es una excelente selección de piezas breves, con una pluralidad de formas, temas, tonos y estilo y es, sin duda alguna, una prueba de que el género breve dramático no es una forma subordinada al teatro de mayor extensión, sino que son piezas con plena independencia. Hay que destacar además, que algunos textos de la selección han sido publicados por primera vez en este tomo, incluso, hay unas piezas escritas especialmente para esta edición, y eso aumenta aún más la trascendencia del volumen. Las obras, gracias a su brevedad, se ajustan al ritmo acelerado de nuestra vida;

² Marina Sanfilippo también tiene un texto dramático breve en el libro, pero no figura en los apéndices, tal vez, por no ser dramaturga.

así, son leíbles rápidamente. Sin embargo, la brevedad no es equivalente a la levedad, ya que estas miniescenas, sean diálogos o monólogos, no son lecturas volátiles, sino que plantean problemas serios con una elaboración cautivadora. Son ventanas a mundos efímeros y, como diría Eugenia Rico, dejan en nuestra memoria “bombas de relojería que estallen más tarde, como un gozo inesperado”³.

Leyendo estas pequeñas historias, puede surgir la pregunta en el lector: ¿qué posibilidad de presentación tienen estas piezas? Podemos decir que este género florece en España no solamente en forma escrita⁴, sino que tiene una proyección escénica. En más ciudades españolas⁵ nacieron iniciativas de microteatros que ponen en escena piezas breves actuales en espacios estrechos (10-15 m²), ante un público reducido (15 espectadores) y con una duración entre 10-15 minutos. Los estrenos de obras breves, que a veces siguen un eje temático, pueden desarrollarse paralelamente en más habitaciones dentro de un edificio. Los espectadores pueden asistir a más espectáculos, uno después del otro, con unas entradas bastante económicas, y eso –conociendo los precios elevados⁶ de las entradas de teatro– puede atraer a muchos.

La forma corta dramática, como hemos podido conocer, de la introducción histórica del tomo, es una tradición viva del teatro español, pero su florecimiento actual se debe, tal vez –y por eso pensamos necesario aludir a los precios de las entradas–, a razones económicas. La crisis de 2008 no evitó tampoco al país ibérico y las restricciones y los recortes afectaron mucho la cultura, y dentro de esta, también el teatro⁷. Poco dinero, teatro pequeño –podríamos decir. Sin embargo, visto que estas iniciativas son bastante populares y representan valor artístico, no han desaparecido tampoco después de la superación de la crisis económica, y siguen esperando a los espectadores –acostumbrados al ritmo rápido de los *spots* publicitarios, los videoclips y el rápido flujo de información en la era de Internet– abiertos a las novedosas modalidades teatrales.

³ Eugenia RICO: “El sueño de los pueblos”, in: *El Cultural*, el 28 de junio de 2000, asequible en: http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=3025, fecha de consulta: 15 de noviembre de 2015.

⁴ Para otros ejemplos, véase: Virtudes Serrano (ed.): *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004; AA.VV., *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura – Consejería de Educación, 2006; Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014, y más revistas teatrales (*Art Teatral*, *Estreno*, *Ñaque*, *Acotaciones*, *Albucema*, *Primer Acto*, *ADE Teatro*) publican regularmente piezas breves. Además, hay dramaturgos que publican su teatro breve en tomos independientes (Juan Mayorga: *Teatro para minutos. 28 piezas breves*, Ciudad Real, Ñaque, 2009).

⁵ El *Microteatro* de Madrid se fundó en 2009, en las habitaciones de un antiguo burdel. Desde entonces en otras ciudades también abrieron sus puertas teatros semejantes.

⁶ Los precios oscilan generalmente entre 15-25 euros, pero las entradas de los megamusicales pueden costar hasta incluso 40-80 euros.

⁷ El IVA cultural (de cine, música y teatro) fue aumentado del 8% al 21% en 2012 por el gobierno del Partido Popular.